

**Domenico Musti, 'Musica greca fra aristocrazia e democrazia', Albio Cesare Cassio, Domenico Musti, Luigi Enrico Rossi (edd.), *Synaulía: cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*. Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli (AION), Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico, Sezione Filologico-Letteraria. Quaderni 5. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 2000, 7-55.**

La democrazia di Pericle sembra aver valorizzato la musica come intrattenimento, occasione di *hedoné*, diversa dalla musica di finalità etica, educativa, propria della società aristocratica. Il nesso fra musica e democrazia, meno chiaro negli studi di quello fra aristocrazia e musica etica, va inquadrato nell'atteggiamento pericleo verso la festa, concepita come 'riposo dalle fatiche' (Thuc. 2,38,1; cfr. Musti, *Demokratía*, Roma-Bari 1995 pp. 115s., 118-123), e nell'attenzione ai temi dell'*hedoné* e dell'*ánesis* ('rilassamento', 'svago': *ánesis* è parola chiave per la definizione data nella letteratura tradizionalista di questa nuova musica: si vedano le *aneiménai harmoníai* in Arist. *pol.* 8,1342b24, in Athen. 14,624e, in [Plut]. *mus.* 16,1136d-e).

L'interesse pericleo per la musica è dimostrato anche dalla costruzione dell'Odeion (se l'attribuzione vitruviana della costruzione a Temistocle è vera, anche Temistocle è in ogni caso un capo democratico), forse dall'istituzione dei *theoriká*, dall'organizzazione dei concorsi musicali delle Panatenee. La musica democratica, in ogni caso, è eseguita soprattutto da altri, tecnicamente più esperti: dall'epoca di Pericle si delinea una scissione fra esecutori e pubblico fruitore: ne conseguono anche mutamenti di gusto, che precedono e/o seguono novità tecniche. Al contrario, la musica aristocratica è un 'fare musica' *personalmente e insieme*, in piccole comunità, come a Sparta (Plut. *Lyc.* 21), in cui la partecipazione diretta è 'collettivamente autoeducativa, e tutta interna e funzionale alla società aristocratica' [10]. Il modello mitico è l'Achille suonatore di cetra e cantore di *Iliade* 9,186; un caso di mimesi ideologica è Cimone che canta a banchetto in Plut. *Cim.* 9,1. Ospitata invece nell'Odeion, fondamentalmente un teatro coperto, la musica democratica ha come caratteristica la teatralizzazione: Platone attacca la *theatrokratía* in *leg.* 700a-701b, Aristosseno *ap.* Athen. 14,631ess. connette l'imbarbarimento della musica con il suo eseguirsi nei teatri e col plauso della folla nei teatri stessi. È una determinata forma politica che promuove lo sviluppo dei teatri; similmente anche l'evoluzione tecnica della musica e del ruolo dei diversi strumenti musicali va vista in rapporto con la forma politica e il tipo di fruizione della musica.

In questo processo di spettacolarizzazione della musica la fase terminale è quella che porta la musica nel circo, come accade nel 167 a.C. a Roma ad opera del pretore Anicio (Polyb. 30,22 = Athen. 14,615a-e). La minuta analisi di questo episodio nelle sue varie fasi mostra all'opera 'una pur rozza idea di coniugare musica di strumenti a fiato, danza, movimento e anche agonismo', punto estremo di un processo che si può ritenere iniziato molto prima, con le novità sociologiche e tecniche avviate nella democrazia di V sec. e di cui è traccia già in Pratina (*apud* Athen. 14,617b-f): non a caso il passo di Polibio e quello di Aristosseno sull'imbarbarimento della musica fanno parte di una sezione dei *Deipnosophistai* di Ateneo che rappresenta una storia della musica anche e proprio sotto il profilo socio-politico. Non si può parlare di un'etica musicale democratica, perché in democrazia la prima istanza riconosciuta alla musica è quella apolaustica, venendo poi in un secondo piano la sua funzione come fonte di educazione. Al riguardo, l'affermazione

di Damone citata da Plat. *resp.* 4,424c non va interpretata 'non si cambiano i *trópoi* musicali senza cambiare le più importanti regole della città', con inusuale brachilogia, ma 'non si cambiano i *trópoi* della musica senza leggi fondamentali': 'le leggi sono il *prius*, poi segue la musica, che ha un carattere strumentale e secondario, nella visione antica' [21]. Il problema interpretativo riguarda anche il ruolo di Damone: la tradizione, tardiva e inesatta, che attribuisce l'istituzione dei *theoriká* a Pericle, deve avere all'origine proprio il ruolo di Damone come musicista e al tempo stesso consigliere. Si vedano pure le rappresentazioni correnti del rapporto fra leggi e musica: quando Ateneo in 14,623f fa riferimento a Pitagora e agli Spartani, la priorità è dei comportamenti (regolati da leggi) rispetto alla musica che accompagna e consolida quelle leggi e quei comportamenti. Per riflettere sul ruolo etico che Damone attribuisce alla musica occorre tener conto di due cose: 1) non si può certo negare alla democrazia periclea una qualunque preoccupazione etica (la connessione fra estetica ed etica è già nel significato del *philokaleîn* di Thuc. 2,40,1, ove il *kalón* è sia il bello estetico che il bene morale); la novità della musica democratica è nel fare spazio *anche* all'aspetto edonistico, di intrattenimento, dando luogo a forme musicali oggetto di feroci critiche da parte aristocratica e moralistica; 2) il problema etico interessava Damone almeno come *premessa* della musica (i ritmi imitano i diversi modi di vita, Plat. *resp.* 400a-b).

Ma chi attribuisce oggi alla concezione democratica prevalenza di finalità etiche nella musica deve tener conto del peso del filone platonizzante nelle fonti, entro 'una tradizione comunque fortemente permeata di moralismo e che poteva regalare, perfino ai teorici della musica avversaria e avversata, come Damone, finalità e progetti pertinenti piuttosto alla visione aristocratica del rapporto tra musica ed etica' [24]. Certo la democrazia favorisce lo sviluppo di una musica di intrattenimento che nello strumento dell'*aulós* ha il suo cardine. Il rapporto fra aspetti tecnici e sociologici è delineato in Arist. *pol.* 8,1341b10 ss., ove è espressa la relazione fra politica democratica e sviluppo tecnico della musica, fra esecuzione e consumo della musica, con la novità della divaricazione fra i due poli (artista e ascoltatore/spettatore), e il rapporto tra lo sviluppo della *téchne* musicale e il *contesto agonistico* in cui questo sviluppo avviene. Platone *leg.* 700a-701b, infatti, parla della democrazia come sinonimo di teatrocrazia, contrapponendo all'*aristokratía* di un tempo la *theatrokratía* democratica: in una linea di involuzione attraverso varie fasi, si passa da una musica come pratica di uomini liberi ed *áristoi*, ad un'età in cui i teatri intervengono rumorosamente, in cui tutti esercitano su tutto la loro *doxa sophías*. Implicitamente si delinea una fase intermedia in cui c'erano sì teatri, ma il pubblico ascoltava in reverente silenzio, senza pretendere di giudicare: una fase cui può corrispondere un teatro come quello di Eschilo (cfr. il fr. 314 Nauck); ne risulta l'attribuzione alla democrazia, in fatto di musica, di una linea di tendenza verso una progressiva spettacolarizzazione, con cadute di gusto e intemperanze del pubblico. Un discorso a parte va fatto per la danza, che partecipa della cultura musicale aristocratica e di quella democratica. L'aristocratico partecipa a forme particolari di danza (cfr. Hom. *Il.* 18,590ss. e Plut. *Thes.* 21) ma di solito la sente come uno spettacolo, con l'atteggiamento dello spettatore di fronte ad una tecnica di un rango sociale inferiore e rispondente ad un'esigenza di carattere più popolare. Dall'apprezzamento (vd. l'elogio iscritto su un vasetto attico del Dipylon dell'VIII sec.a.C.) si va alla riprovazione per la danza dell'aristocratico Ippoclide, la cui bravura supera il limite della decenza (Herodot. 6,127ss.). Più che ballare l'aristocratico assiste al ballo, e le critiche sono rivolte alla

scomposta *kínēsis* dei danzatori professionisti, che investe anche gli spettatori: la musica-danza si trova a un punto d'incontro fra la cultura della partecipazione e quella dello spettacolo, in cui l'*aulós* ha un ruolo in genere importante [29-30].

L'insistenza di Damone sul ritmo mostra l'attitudine democratica a valorizzare il ruolo del ritmo e della *kínēsis*, conseguenza (o perfino causa) di quella spettacolarizzazione della musica di cui si è detto. Ciò non toglie che la democrazia potesse ammettere in qualche modo una funzione pedagogica della musica, visto che anche l'*Epitafio* pericleo è una forma di pedagogia del popolo e Plut. *Per.* 11,4 attribuisce a Pericle un *diapaidagogeîn* del *dêmos* (ove forse ci si riferisce proprio alla *mousikê*): ma quello che per la tradizione aristocratica è solo un atteggiamento furbesco è in realtà il riconoscimento del diritto al bello (Thuc. 2,40,1), al cui godimento la musica può educare, in vista del fine più generale della formazione della personalità: del resto, la rappresentazione di Pericle con l'Odeion in testa (Cratino in Plut. *Per.* 13,10), oltre che a ricalcare la forma dell'elmo, sta quasi a significare una sua 'fissazione' per la musica. Il ruolo importante dell'aulo nella musica nuova (specie in quanto strumento in grado, più della cetra, di esaltare il ritmo) è ben mostrato dall'iporchema di Pratina di Fliunte che Ateneo di fatto pone nello stesso contesto dell'episodio estremo di Anicio nel circo di Roma nel II sec. a.C. L'innesto di aspetti spettacolari e gestuali sul dato primario del canto è lo stesso innesto con cui, sempre nel V sec. a.C., sempre in ambito democratico, nasce la tragedia, la cui origine conviene collocare dunque nel contesto della 'laicizzazione' e 'popolarizzazione' della musica. [39]. Proprio in questa luce si collocano anche le riforme del ditirambo attribuite a Laso di Ermione (vissuto alla corte di Ipparco: ma ad Atene la tirannide è l'anticamera della democrazia), in cui appare già tutto presente il blocco di caratteristiche della musica nuova di V-IV sec. a.C.: del resto si potrebbe dire che i *logoi eristikoi* introdotti da Laso nel ditirambo hanno come estremo esito la rissa finale dei ludi di Anicio descritti da Polibio.

In definitiva, nascita della tragedia ed evoluzione del gusto musicale sono due modi di uno stesso processo, l'innesto di elementi di gestualità e rappresentazione su un tronco musicale, offerto ad un pubblico consumatore di musica via via più vasto, con tutte le trasformazioni (o degenerazioni, secondo la tradizione aristocratica) a ciò collegate [42]. All'interno delle stesse concezioni aristocratiche l'atteggiamento negativo può conoscere gradi diversi: Platone nella *Repubblica* procede ad una condanna senza appello della cattiva musica comunque corruttrice, nelle *Leggi* ammette la differenza fra il gustare la cattiva musica ed il semplice udirla; Aristotele - attento alle esigenze dell'uomo comune - si propone di capire 'a quali bisogni risponda quel nuovo e maggiore consumo di musica, per cattiva che essa sia' [44], con un atteggiamento simile a quello della teoria della catarsi, 'fatta per l'uomo comune'. È per l'uomo comune e la sua *anápausis* che bisogna disporre gare e spettacoli (*pol.* 8,1342a18-22); è per l'uomo comune, che rischia di soccombere alle passioni, che si può utilizzare l'aulo 'in quelle determinate occasioni in cui lo spettacolo mira più alla catarsi che all'istruzione' (Arist. *pol.* 8,1341a18-27). All'antica idea pedagogica della musica, Aristotele, oltre alle funzioni di svago e ricreazione (*pol.* 8,1339b12-15), aggiunge una funzione specificamente medica (di origine già pitagorica), che trova riscontro in altri peripatetici citati in Ateneo, come Cameleonte (secondo cui Achille si metteva a suonare la musica per calmarsi) e Teofrasto (la musica dell'aulo guarisce dalla sciatica: forse perché l'aulo è connesso, come detto, con la *kínēsis*). [Gianfranco Mosconi] [POIESIS 1-00-0701]

